



Makai Bence

A szimpátiatermelő gép (A brutalista)

Brady Corbet harmadik játékfilmje Tóth László (Adrien Brody) fiktív, Bauhaust megjárt, magyar zsidó építész és formatervező mérnök hányattatásainak történetét meséli el a 20. század középső harmadában a holokausztól való sikeres elmenekülésétől kezdve egy megszakítással egészen alkotói pályája végéig.

Corbet filmje sokadik a sorban, az amerikai álmodat dekonstruáló és a karaktereit mitikus monumentalitásig emelő történetek között, a film esztétikája által megidézett 50-es, 60-as évek Hollywoodjában készült alkotásokon túl (Corbet az ebben az időszakban igen elterjedt szélesvásznú VistaVision formátumban forgatta le filmjét¹) akár Paul Thomas Anderson filmjei – a *Vérző olaj* (*There Will Be Blood*, 2007) vagy *A mester* (*The Master*, 2012) – is eszünkbe juthatnak. Jogosan merülhet fel a kérdés, hogy mi volt a célja *A brutalista* alkotóinak a Vista Vision technika használatával? Miért volt érdemes a Golden Age Hollywood esztétikáját felidézni?

A szerzők által (Corbet mellett a scriptet Monda Fastvold jegyzi) megkonstruált 20. századi művész identitása és története ugyanis elképesztően bonyolult és izgalmas politikai, ideológiai és esztétikai problémák gyűjtőpontjában formálódhatna meg. Pár ilyen probléma a teljesség igénye nélkül: mi lett a történelmi avantgárd programjának² a sorsa és mi volt ennek a tétje? Hogyan kooptálta az amerikai jóléti kapitalizmus az ember újratervezésének totális programját³ és alakította designkapitalizmussá?⁴ Mi volt a radikális baloldali emigráns értelmiségi zsidó sorsa az 50-es évek Amerikájában?

Ez a rövid felsorolás talán érzékelteti, hogy a film alkotóinak lett volna lehetősége kérdéseket újrakontextualizálni, tabukat dönteni vagy új perspektívákkal gazdagítani az ismereteinket erről a korszakról. Ehelyett viszont egy másik utat választottak: az öncélú esztétizálás és a mesterkélt monumentalitás útját, ami új perspektívák felkínálása helyett egy felszínes és nárcisztikus tetszelgéssé esik szét a művészlét nehézségeiről, ami megértetés és elgondolkodtatás helyett pusztán szimpátiát kíván a nézőből kicsikarni.

A film központi, alighanem legfontosabb állítása, hogy a második világháború utáni amerikai demokrácia nem kínál jobb lehetőségeket László és felesége (Felicity Jones) számára kreatív alkotói elképzeléseik szabad kibontakoztatására, mint a náci Németország. Mind László származása, mind a Bauhauson edződött esztétikai érzéke idegennek hat az Újvilágban. Régi barátjával, Attilával (Alessandro Nivola) folytatott párbeszédéből, pedig kiderül, hogy László számára is idegen és furcsa az amerikai kapitalizmus által megkívánt üzletember attitűd. Illetve az is, hogy barátja milyen könnyűszerrel adta fel identitását és asszimilálódott ehhez az életmódhoz (Attila nevét Molnárról Millerre változtatta, illetve minden olyan identitásjegytől, ami zsidó származására utalna megszabadult).

¹ Abreu, Rafael: What is VistaVision – A History of Widescreen in Hollywood, *Studio Binder* 2021. URL: <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-vistavision/>

² Bürger, Peter: *Az avantgárd elmélete*. Universitas Szeged Kiadó, 2010

³ Schneider Ákos: *Az emberközpontú tervezés határai - Spekulatív design és poszthumán állapot*. Typotex, 2022. 111. „az 1919-ben alapított Bauhausban a művész mint a társadalom mérnöke, a modern design mint az ember újratervezésének totális programja jelent meg.”

⁴ Schneider kötete mellett ld. Szentpéteri Márton *A designkapitalizmus esztétikája* című előadását (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KmcJprHiA9E>)

A narratíva gerincét László és az iparmágnás Harrison van Buren (Guy Pierce) viszonyának kibomlása adja, aki megismerkedésük után nem sokkal László mecénásává válik. A szerencsétlenül sikerült első találkozásukat követően van Buren szemében László maga lesz a „szent tehén”, akinek abszolút fétisztárgy jellegét igazolja, hogy az elképzelhető legnagyobb megaláztatásnak is kiteszi a film második felvonásában: a nemi erőszaknak. Ez a nemi erőszak jelenet ugyanakkor a néző értelmezői jószándékával való visszaélésnek és hatásvadász sulykolásnak hat, a film ugyanis eddig a pontig is megállás nélkül azt próbálta szemléletessé tenni, hogyan válik László pusztá trófeává, van Buren megalomán céljainak eszközeként (ld. ennek kapcsán az ifjabb van Buren szintűgy szájbarágósnak ható mondatát: „Mi toleráljuk magát”).

A cselekménynek ez a pontja persze értelmezhető úgy is, hogy azt próbálja dramatizálni, hogy a kizsákmányolás és a kizsákmányoltak fétisztárggyá tétele, beteges dialektikát alkotva, mindig együtt járnak egymással, ami egy generációkon átívelő tendencia az amerikai tőkésosztály és az alkotó értelmiségiek, művészek közötti viszonyrendszerben. Csakhogy aligha lehet kérdéses a néző számára, hogy ki szolgáltathatja mintát a fiatal Harry Lee van Burennek (Joe Alwyn), aki film első felvonásában megerőszakolja Lászlóék unkahúgát. Ezen a ponton a szerzőpáros lehetett volna mértéktartóbb, csakhogy így a film nyilván sokat veszített volna monumentális hosszából és a sokkoló, a fentiek fényében úgy vélem, inkább hatáskiváltásra és a film fő állításának sulykolására, mint az értelmezői horizontunk tágítására, ismereteink bővítésére szolgáló elemekből.

László van Buren megrendelésére tervezett épülete mindkettejük nagyzási tébolyának a szimbóluma, habár erről a nagyságról merőben különbözőek az elképzeléseik: mikor van Buren megkérdezi miért döntött úgy, hogy építész akar lenni, László azt feleli azért, mert az összes diktatúra alatt és után épületei állni fognak és forradalmakat fognak inspirálni. A kettejük között kialakult látszólagos bizalmat, ami László megnyílásának az indoka, persze van Buren később elárulja.

Ilyen módon a film a továbbiakban megmutatja nekünk, hogyan próbálja meg László a kudarcra ítélt kísérletét, hogy egy forradalmi vagy legalább csak egy szabad közösség alkotó résztvevőjévé váljon, egy a jövő nemzedékei számára hátrahagyott, kódolt üzenet formálni. A van Buren család megrendelésére tervezett többfunkciós épületben (ami egyszerre kápolna, könyvtár és rekreációs központ) sajátos módját választja ennek: az épület funkcionalitása egyfajta kamuflázsként egyszerre elrejtí László üzenetét, de a jövő tekintetei számára lehetővé is teszi annak dekódolását: László az emlékeiben élő haláltábor oresszív tereit igyekszik átalakítani egy, a tekintetet szó szerint és figurálisan is a fény felé vezető struktúrává.

A film ilyen módon, egy olyan műalkotásképet igyekszik kibontani, miszerint az a terápia eszköze és bosszú, a mundán valóság ellenképe és cáfolata. A forradalmi ideálok történelmi eróziójának és a fasiszta rezsimek destrukciójának ellenálló emlékmű, a történelmi igazság letéteményese, amit a zsidó hagyományban is fellelhető politikai-teológiai eszkatológiai elképzelés szerint - amit a Bauhaus szellemiségét is meghatározó radikális baloldali mozgalmak államellenes „alakváltozatában” megörökölnek⁵ - a forradalom fog kinyilatkoztatni.

László művének így van egy politikai-teológiai aspektusa, amennyiben az eljövendő nép, forradalmi kisebbség számára szóló üzenet az eszkatonra, mint a forradalom utáni Isten országára utal. Ez az elképzelés persze nem igazán egyeztethető össze az amerikai Prométheusz nagyzási hóbortjával.

Van Buren és Tóth szembeállítását alkalmas adhatott volna a forradalmi radikális és a pszeudo-prométheuszi (amennyiben nem érdekelt a felszabadulásban, az emberi világ totális technikai átalakítását a fennálló termelési viszonyokon keresztül gondolja el, ahol a dolgozó a tőkésnek és a

⁵ Lásd Taubes, Jacob: *Nyugati eszkatológia*. Atlantis, 2004.

technikának⁶ alárendelt és nem szabadulhat fel) kapitalista (gondoljunk ennek kapcsán Ayn Rand hőseire⁷) közötti szembenállás kiélezésére, de előbb a történelmi kontextus pusztá sejtetésével, majd a film tétjének teljes elcsalásával (erről lentebb) a szerzőpáros ezt végül nem valósítja meg.

Egy Bauhaust megjárta művész kapcsán fontos és érdekes lenne tisztázni, hogy a politikai-ideológiai spektrumon pontosan hol helyezkedik el, mit gondol a világról. Ellentétben ugyanis a közkeletű asszociációkkal, a Bauhaus sem politikai ideológiájában, sem pedagógiai módszertanában nem volt egy homogén vagy szakadásoktól mentes közeg. A köztudatban az intézmény valamiféle amorf baloldalisággal áll kapcsolatban – ezzel pedig Corbet és Fastvold gátlástalanul vissza is él – habár ez a meghatározatlanság nem a véletlen eredménye. Az ember totális újratervezésére törekvő avantgárd politikai és esztétikai radikalizmusa és a piaci logikától egyáltalán nem idegenkedő ideológiák egyaránt meghatározóak voltak az intézmény történetének során.

Ezeknek a problémáknak a szétszalazására Corbet és Fastvold azonban nem vállalkozik: látszólag a nagy történelmi-kollektív folyamatokról akarnak beszélni, de a történelmi kontextus felszínes bemutatásán soha nem lépnek túl.

László karaktere nem gazdagodik konkrét politikai dimenziókkal, megmarad a vulgár-baloldaliság formátlan meghatározatlanságának a szintjén és a film pusztán azt sulykolja, hogy László nem szereti, ha az egyszerű amerikai iparosok és az amerikai „old money” megmondja neki, hogy mit csináljon. Ezen túl csak annyit tudunk meg róla, hogy menő olasz anarchistákkal barátkozik, akiket a film olyan roppant szellemes és eredeti vonásokkal fest le, mint hogy késnek a megbeszélte találkozók időpontjáról (persze, mert hát anarchisták és olaszok), illetve gyűlölik Mussolinist (aligha csak az anarchistákra jellemző vélemény). Ezen túl Lászlónak van egy fekete bőrű barátja, aki jazz klubokba jár, lehet vele heroinozni és mindenben készségesen segít neki.

A filmben vázlatosan felkicccelt bohém és lazán baloldali kötődésű művész képe, nem tartalmaz idegen vagy szubverzív elemeket, amellet, hogy a hedonizmus végső soron annak a kapitalista világnak lesz az egyik legcsábítóbb ajánlata az életre, amitől László olyannyira iszonyodik⁸. Ennek kapcsán felvetődik a kérdés, hogy László valóban forradalmi radikális vagy esetleg ki tudna egyezni a kapitalizmus egy inklúzívvabb és az mainstreamtől eltérő életformákra nyitottabb változatával? Hiszen ez utóbbi nem kiegészíthetetlen a kapitalista kontroll jóval elvontabb és arctalanabb formáival. A kizsákmányolás nem feltétlenül veszi fel azt a „személyi függőségi” viszonyt, ami László és van Buren között kialakul.

Ezt a film persze aligha akarja világossá tenni, helyette inkább romantizálja a háború utáni proto-beat generáció bohém életmódját, amiben ma már semmi felforgató vagy ismeretlen elem nincsen, mivel ezt az életmódot a kapitalista kultúripar kooptálta. A bohém, szétesett művész karaktere nem pusztán az egyik legjobban elkoptatott klisé, amivel a művészeti munkáról zajló diskurzust tematizálni lehet, hanem egy fétistárgy is. A beat és, proto-beat generációknak a szabadság, az alternatív életformák lehetőségét kínálta ez az egzisztencia, de ez ma már biztosan nem így van. (Ez persze nem jelenti azt, hogy a drogfogyasztással való kísérletezés az esztétikai különbség⁹ vagy idegenség termelésére teljesen alkalmatlan lenne).

⁶ Érdemes ennek kapcsán figyelni arra, hogy László az általa tervezett épületeket egyfajta gépnek tekintette.

⁷ Grisar, P. J.: 'Megalopolis' and 'The Brutalist' Build on Ayn Rand's Fountainhead then blow up her ideas, *Forward*, 2024. URL: <https://forward.com/culture/film-tv/659346/the-fountainhead-ayn-rand-megalopolis-francis-ford-coppola-the-brutalist-adrien-brody/>

⁸ Ennek kapcsán: Rieff, David: Capitalism has killed the humanities – The free market doesn't care about tradition, *UnHerd*, 2025. URL: <https://unherd.com/2025/01/capitalism-has-killed-the-humanities/>

⁹ Boehm, Gottfried: Képi differencia, *Cirka Művészeti Folyóirat*, 2018. URL: <http://www.cirkart.hu/2018/03/03/kepi-differencia/>

A „radikális” tartalmak sulykolását egy másik aspektusból is megkísérli a film. Az egyik jelenetben a szűkebb családi kör egy igen rövid konfliktusát nézhetjük végig, ahol unokahúguk közli Lászlóval és Erzsébettel, hogy férjével Izraelbe költöznek. László vehemensen reagál és felveti a kérdést: „ha mi Amerikában maradunk akkor már nem számítunk zsidónak?” Majd a családi vita gyorsan lezárul azzal, hogy Lászlóék megígérik, látogatni fogják unokahúgukat. Ezt a fonalat a film majd csak a második felvonás vége felé veszi fel újból, ahol László és Erzsébet megállapodnak abban, hogy ebből a „mocskos országból” (az Egyesült Államokból) el kell menniük, mivel, ha maradnak aligha lesz lehetőségük szabadon élni és alkotni, ezért úgy döntenek, hogy Izraelbe fognak költözni.

Film ezután viszont nem mutat nekünk Lászlóék vagy unokahúguk izraeli életéből egyetlen képkockát sem és a korábban felvetett súlyos kérdés („akkor mi nem vagyunk zsidók?”) fel sem merül többet. Viszont a nézőben felmerülhet a kérdés, hogy minek hozza fel a film ezt a borzasztóan kényes témát, ha nincs róla semmi érdemi mondanivalója? Corbet szerint ezekről a kérdésekről kell beszélni, hogyha valaki fontos filmrendezővé akar válni. A film ugyanis nem reflektál érdemben, de nem is utal arra a tragikus fejleményre, hogy a „kiválasztott nép” összegyűjtését Izrael területén olyan humanitárius katasztrófák kísérték, mint a Nakba.¹⁰

A brutalista megint csak, nem megmutat vagy megértet, pusztán sejtet egy történelmi kontextust, egy nagyon súlyos politikai-ideológiai problémát, de ez a sejtetés végső soron nem sokkal többet tesz hozzá ismereteinkhez, mint a film első felvonásába bevágott rádióhíradó és TV-montázsok, amelyek közlik, hogy Pennsylvániában sok a beton és terjed a heroinfüggőség. Ezek a képsorok nem segítik a néző tudásának gyarapodását vagy a film tárgyának megértését, igénytelen eszközök, amikkel azt kívánják az alkotók szemléltetni, hogy súlyos történelmi folyamatok, tanulságok és igazságok feltárása zajlik a szemünk láttára.

A film Epilógusában szemtanúi lehetünk az Első Építészeti Biennálénak, ahol megtörténik László műveinek muzealizálása. Corbet gondolatatlanságának a következménye, hogy film lezárását valamiféle győzelemként kezelheti az óvatlan néző. A Biennálén László műveit bemutató hölgy, állítása, miszerint „nem az út számít, hanem a megérkezés”, felettébb csalódáskeltőnek és következmény nélkülinek hat, hogyha a már fent említett politikai-teológiai kontextusban értelmezzük, miszerint a történelmi időről, csak az eszaton, a történelem végének az elgondolásával tudunk beszélni. Hiszen akár a forradalmi baloldali radikális perspektívájából, akár a sokkal konzervatívabb etatista nézőpontból próbáljuk értékelni a helyzetet: a forradalom nyilvánvalóan nem történt meg, a zsidó nép államalapítása és az azt nagyrészen facilitáló cionista ideológiák, katasztrófális következményei a mai napig érzékelhetőek.

Hogyha Corbet törekvése, hogy a megalomán amerikai Prométheusz karakterét valamiféle közösségiség, kollektív szabadság felé törekvő alkotóval állítsa szembe, akkor film óriásit bukik, amikor nem ismeri fel, hogy nemcsak a Bauhaus művészeti programjának, de bármilyen forradalmi programnak ezen a ponton befellegzett. A „Bauhaus-stílus” (amennyiben értelmes vagy érdemes beszélni egy egységes stílusról ebben az esetben) nem inspirál forradalmakat, ezek az ipar- és képzőművészeti alkotások „esztétikus” gyűjtői darabokká váltak - hasonlóan ahogy Corbet szerzői palettáján a VistaVision formátum esztétikája is egy szép, de tartalmatlan eszközzé vált, de Lászlót azért élete végén hátba veregetik a nagyszerű teljesítményéért. Felmerül hát a kérdés, hogy valóban sikerült-e kitörni Lászlónak abból az opresszív fétistárgy szerepből, ami a van Buren családdal való viszonyát meghatározta, ha a szabadság forradalmi ideálja el is bukott (ez utóbbival a film nem vet számot egy ponton sem, pedig a főszereplő alkotói credójának elvileg a kulcseleme)? A fenti

¹⁰ Sipos Balázs: A Nakba mint jogi fogalom. *Mérve*, 2024. URL: <https://merce.hu/2024/11/01/a-nakba-mint-jogi-fogalom/>

okfejtésem fényében erős kételyeink lehetnek ezzel kapcsolatban, film viszont ezt nem tematizálja. Corbet szerint a különböző történelmi projektek bukásának felismerésénél, a bukás miértjének megértésénél fontosabb dolog, hogy végül elismerik Lászlót, aki mindent feláldozott a műveiért.

Az Epilógus azt mutatja meg, hogy ebben filmben nem a forradalom eszményének győzelme, vagy igazsága a valódi tét – ahogyan azt Corbet sugallja - hiszen a muzealizáció aligha jelent mást mint, hogy a forradalmi eszme feloldódott a status quo érzéki látszásaként egy kanonizált spektakulumban. Az, hogy Lászlónak mi lehetett a művészi szándéka nem számít, a lényeg, hogy végre megkapta az elismerést, ami kijárt neki. Ez a siker sajnos túlon túl személyes marad, ha még egyáltalán sikernek lehet nevezni.

Azt viszont sosem tudjuk meg, hogy miért volt mind erre szükség. Miért pont Bauhaus miért pont brutalizmus, minek a zsidó sorstragédia felidézése, miért egy magyar bevándorlóval, miért a VistaVision formátum hozzá, miért kellett mindez, ha végül csak elnagyolt kliséket kapunk arról, hogy a hányattatott sorsú, bohém művész valami örökké fennmaradó, univerzális alkotást akar létrehozni, ami ellenáll a zsarnokságnak? Ezek a gondolatok nem pusztán történetietlenek, hanem is azt sugallják, hogy az egész monumentális történelmi eseményeket átfogó narratíva jobb esetben pusztá hatáskeltő eszköz, rosszabb esetben giccs.

Corbet nem tud megfelelni a filmjében fellelhető mércének, miszerint bármiféle műalkotás attól az, ami, hogy ellene beszél a status quo-nak, felszabadítja a látást és lehetővé teszi, hogy máshogy nézzünk az emberre és az általa létrehozott világra és történelmére. Filmje nem tud semmilyen történelmi igazság letéteményese lenni, mivel az állítása csak annyi: bevándorlónak lenni nehéz, zsidónak lenni nehéz, művésznek lenni nehéz. Ezért a film is nyilván nehéz, nem? Heavy stuff. Mint az a rengeteg sok olcsó beton, ami végül egy öncélú holokauszt-giccs alapanyagául szolgál.

Hasonlóan, ahogy László egyfajta gépként tekintett építményeire *A brutalista* is egyfajta gépnek tekinthető: szimpátiatermelő gépnek, aminek az egyetlen célja, hogy minél elnagyoltabb gesztusokkal letaglózza a nézőket, miközben ezzel kitér a monumentális gesztusokkal felsíccelt történelmi zsákutcák által felvetett problémák tárgyalása elől.

A kritika elején felvetett kérdésekre, hogy vajon mi volt a célja Corbetnek a VistaVision formátum elővételével és a hollywood-i hőskorszak esztétikájának felelevenítésével, úgy vélem a válasz az, hogy Corbet valamiféle autenticitást projektál ebbe a korszakba: a hollywoodi filmgyártás nagyratörő, de megcsömörlött korszakát látja benne. Valamiféle műfaji-esztétikai dekonstrukcióra törekszik a mítosz gyártást kritizáló mítoszával, csak hogy a mítosz amit kínál a nézői számára üres és sematikus, látszólagos ambíciózussága ellenére nem keretez újra semmilyen párbeszédet és nem tudunk meg semmi újat a kiválasztott témákról. A film az egyetlen fontos állítását (miszerint a kapitalizmus nem kínált jobb lehetőségeket egy zsidó bevándorló számára mint a fasizmus) a végletekig sulykolja míg monumentális hosszával és érzelmileg megterhelő jelenetivel le nem darálja a nézőjét. De Corbet filmgépének üres ambíciója bedarálja saját magát is.

Túllépve az első benyomások élményszerűségén a film túlságosan mesterkéltnek és nem túl gondolatdúsnak hat, annak ellenére, hogy az esztétikája és a témaválasztása magasművészet emelkedett auráját sugározza. Ez az aura egy üres ígéret az esztétikai élményünk nem válik tapasztalattá, megmarad pusztá giccsnek és fetisiztikus spektakulumnak. Csak látszólag szól ez a film a radikális művészet és a pseudo-prométheuszi, mindig csak reformokban és innovációban, de soha nem forradalomban gondolkodó kapitalizmus ellentétéről. Úgy tűnik, sokkal inkább a hollywood-i elitnek kíván imponálni azzal, hogy fontos kérdésekről igyekszik beszélni és ez valamiért szinte mindenkinek tetszik.